LA CAPPELLA CERASI

di
Claudia Viggiani

«hora si scorge che Roma fiorisce nella pittura, più che habbia fatto à tempi a dietro; attendendosi hora à finire le tele di Campidoglio dal Cavaliere Giuseppe, li dua quadri che fà il Caravaggio per la Capella del già Mons.r Ceraseo, Tesauriero. Il quadro Principale in essa Capella di d.o Caraccio, essendo insomma quei tre quadri di tutta l'eccellenza, et bellezza»[1].

È con queste parole di grande encomio, pubblicate nell'*Avviso* del 2 giugno 1601, che si celebrarono i quadri ai quali stavano lavorando Caravaggio e Annibale Carracci per la cappella funebre del ricco prelato Tiberio Cerasi, tesoriere generale della Camera Apostolica[2].

Tutto ebbe inizio, molto probabilmente, dopo il 1598, anno in cui monsignor Tiberio Cerasi, all'età di cinquantaquattro anni, decise di redigere il suo testamento nominando erede universale l'Ospedale della Consolazione, istituzione alla quale era legato per tradizione familiare e alla quale lasciò il compito di essere tumulato a Roma, «nella Chiesa del Popolo nella sepoltura dove è sepolto mio Padre Madre et fratello»[3]. Non sappiamo ancora se in quell'occasione il Cerasi pensasse già di acquistare un luogo da destinare alla sepoltura di famiglia, ma possiamo con certezza affermare che in quella data il padre, morto nel 1575, era seppellito in una tomba terranea nella medesima chiesa[4]. L'occasione di possedere un sacello si presentò qualche tempo dopo, l'8 luglio 1600, quando i padri agostiniani della Congregazione di Lombardia offrirono al prelato, in cambio di una casa a Montecitorio, una cappella «*existentem in parte superiori versus et iuxta altare maius sub invocatione eiusdem sanctissimae Virginis Mariae, sitam inter cappellam subtus chorum a sinistra, et cappellam illustrissimorum dominorum de Theodolis a dextera manibus, ut illam arbitrio suo ornari curet et faciat*»[5]. La casa oggetto della permuta, sita nel rione Colonna, «dietro alla casa delli Calici»[6], è una di quelle già elencate nel testamento del Cerasi tra i beni lasciati in eredità all'Ospedale della Consolazione. In occasione della decorazione della cappella, il prelato, in un atto formale, modificò, in favore dei frati agostiniani, le precedenti volontà testamentarie affinché «possino pigliarne il libero et attuale possesso et usufruttarla, locarla et dislocarla senza licenza delli heredi di detto monsignore»[7].

Quando monsignor Tiberio Cerasi acquisì la cappella dai frati, con facoltà di ristrutturarla, ampliarla e decorarla a suo piacimento, questa appariva ancora nella forma antica, senza traccia delle innovazioni che sarebbero state compiute, dopo quella data, ed entro il 1601 per volere dello stesso prelato. La cappella, concessa *in perpetuum* al Cerasi, era un piccolo vano absidato, profondo circa tre metri, costruito alla fine del Quattrocento per il cardinale Pietro Foscari, morto nel 1485[8] (figg. 122, 123-124, 125). Il bellissimo sepolcro dell'ecclesiastico, in marmo e bronzo, era collocato quasi certamente al centro della cappella, dove rimase sino a quando, con l'autorizzazione dei frati, fu smontato e risistemato nella Cappella Chigi[9].

1 Roma, Biblioteca Casanatense, *Avvisi di Roma*, ms 983, c. 63v. Zapperi 1981, p. 821.

2 Petrucci 1979, pp. 665-667.

3 ACR, *Archivio Urbano*, sez. I, vol. 315, notaio Pietro Paolo Ennio, cc. 264v, 265v, in Spezzaferro, Mignosi Tantillo 2001, p. 108.

4 Alberici 1600, p. 20.

5 ASR, *Notai RCA*, notaio Luzio Calderini, anno 1600, vol. 378, cc. 615r-615v; 619r-620r, in Mahon 1951, p. 226 e n. 33.

6 ACR, *Archivio Urbano*, sez. I, vol. 315, notaio Pietro Paolo Ennio, c. 263r, in Spezzaferro, Mignosi Tantillo 2001, p. 108.

7 ASR, *Notai RCA*, notaio Luzio Calderini, anno 1600, vol. 378, cc. 615r-616v; 619r-620r, in Mahon 1951, p. 226 e n. 33.

8 Bentivoglio, Valtieri 1976, p. 98.

9 Kuhlenthal 1982, pp. 47-62.

Dai documenti sappiamo che monsignor Cerasi ebbe dagli Agostiniani anche il permesso di utilizzare «le pietre» trovate nella cappella e di rimuovere l'iscrizione riguardante una sepoltura, quella di «monsignore Reverendissimo Hieronimo Foscaro»[10], vescovo di Torcello, morto nel 1563. L'epigrafe, collocata su una parete della cappella, trascritta da un anonimo spagnolo nel XVI secolo, è andata perduta[11].

La Cappella Foscari era dedicata ai Santi Pietro e Paolo, apostoli ai quali anche il Cerasi doveva essere particolarmente devoto visto che, dopo essere stati invocati, insieme a Dio e alla Vergine Maria, nell'*incipit* del suo testamento, sarebbero stati scelti come protagonisti dei quadri realizzati da Caravaggio per decorare le pareti laterali[12].

Tra la stesura del testamento e la donazione della cappella da parte dei frati, passarono molti mesi, duranti i quali il Cerasi a rigor di logica consultò un architetto in grado di trasformare il piccolo ambiente Foscari nella nuova e più grande Cappella di famiglia; un architetto in grado di valutare bene l'ampliamento della struttura, la cui estensione perimetrale era vincolata dalla limitrofa e preesistente Cappella Theodoli. Nel contempo, il prelato si sarebbe adoperato per assicurarsi la disponibilità dei pittori che avrebbero eseguito la decorazione della struttura.

Il 24 settembre 1600 il Cerasi stipulò un contratto con Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, oramai celeberrimo grazie alla rivoluzionaria opera compiuta poco prima nella chiesa di San Luigi dei Francesi, affinché dipingesse due quadri raffiguranti la *Crocifissione di San Pietro* e la *Conversione di San Paolo*, su tavole di cipresso di 10x8 palmi l'una, corrispondenti a 223,4x178,7 cm. Il pittore, il cui compenso fu stabilito in 400 scudi, di cui 50 versati in anticipo dal marchese Giustiniani per conto del Cerasi, si impegnava a concludere il lavoro entro otto mesi e a mostrare al committente le «prove» e i modelli che avrebbe realizzato «*ex sui inventione et ingenio*»[13]. Nessuno di questi bozzetti è giunto sino a noi, forse solo perché Caravaggio per prassi non realizzava né disegni né cartoni preliminari ma effettuava gli abbozzi direttamente sullo strato preparatorio dell'opera[14]. Il Merisi, secondo l'opinione più diffusa, preferiva infatti una presa dal vero, durante la quale realizzava sia le incisioni dirette, con le quali definiva le linee guida della composizione, e in particolare i lineamenti tratti da modelli viventi, sia gli schizzi tracciati con pennellate. Quest'ultimi indicavano sommariamente la composizione che poi, attraverso pentimenti e modifiche successive, conducevano alla versione definitiva[15].

Non si ha invece notizia di alcun accordo intercorso tra Tiberio Cerasi e Annibale Carracci, l'altro illustre artista incaricato di realizzare l'*Assunzione della Vergine*, da collocare sull'altare (fig. 389). Il pittore bolognese si era trasferito stabilmente a Roma dal 1595, su invito del cardinale Odoardo Farnese, per affrescare alcune sale e la galleria del palazzo di famiglia. È ipotizzabile pertanto che la commissione Cerasi e il pagamento ad Annibale Carracci siano avvenuti attraverso la mediazione dello stesso cardinale[16], suo avaro e dispotico protettore, responsabile, in parte, anche di una forte crisi depressiva che lo accompagnerà fino alla morte.

Non sappiamo con certezza quando Annibale Carracci abbia iniziato a lavorare per la Cappella Cerasi ma possiamo ipotizzare che questo sia avvenuto dopo le nozze che si celebrarono il 7 maggio 1600, tra il duca Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, nipote del papa. Fu lo stesso Clemente VIII in persona a solennizzare il matrimonio che si tenne in Palazzo Farnese. Tutti i lavori che si stavano svolgendo nell'imponente dimora furono sospesi per lasciare spazio alla cerimonia e ai lunghi e fastosi ricevimenti. È possibile che proprio in questa

[10] Alberici 1600, p. 14.

[11] Kuhlenthal 1982, pp. 60-62.

[12] ACR, *Archivio Urbano*, sez. I, vol. 315, notaio Pietro Paolo Ennio, f. 262r, in Spezzaferro, Mignosi Tantillo 2001, p. 108. Sulla Cappella Foscari si veda anche Bentivoglio, Valtieri 1976, p. 14.

[13] ASR, *Notai RCA*, notaio Luzio Calderini, anno 1600, vol. 378, c. 767r-v, in Mahon 1951, p. 226 e n. 33.

[14] Bernardini, Brignardello, Dionisi, Sorrentino 2001, pp. 126-133; Lapucci 1996, pp. 31-50.

[15] Cordaro 1987, pp. 106-107.

[16] Spezzaferro 2001, p. 54.



Fig. 389. Annibale Carracci, altare, Assunzione della Vergine.

circostanza si sia presentata ad Annibale, «libero» di operare anche fuori dal palazzo, l'opportunità di ottenere l'incarico per la pala d'altare e la decorazione a fresco della volta della Cappella Cerasi.

Il 2 maggio 1601 monsignor Cerasi, indebolito dalle sofferenze fisiche e per questo trasferitosi a Frascati, decise di aggiungere al suo testamento un codicillo con il quale obbligava i suoi eredi a concludere la cappella, «conforme al disegnio»[17] di Carlo Maderno, l'intraprendente architetto ticinese attivo in numerosi cantieri della città, che avrebbe poi ricevuto da Paolo V la commissione per l'ampliamento della basilica vaticana[18]. La pressione con la quale il prelato invitava i suoi eredi a terminare i lavori, al più presto e senza badare a spese, lascia supporre che in quella data essi non fossero stati ancora compiuti e che né Annibale né Caravaggio avessero consegnato le loro opere.

Non sappiamo quale ruolo avesse avuto Carlo Maderno sino a quel momento nel progetto Cerasi ma appare evidente che un valente gruppo di lavoro si era oramai costituito per realizzare quella che si sarebbe rivelata una delle imprese artistiche più importanti e innovative del nuovo secolo. La partecipazione di due quotati pittori, quali Annibale e Caravaggio, messi uno contro l'altro per un confronto diretto che avrebbe interessato tutti i cultori e gli appassionati d'arte, ne è una conferma importante[19].

Il 3 maggio 1601, dopo circa tre anni dal suo testamento e dopo solo due giorni dalla redazione del codicillo, monsignor Tiberio Cerasi morì a Frascati. Nell'*Avviso* inviato il 5 maggio a Francesco Maria II della Rovere, duca di Urbino, si legge che il defunto avrebbe trovato «honoratissima sepoltura nella sua bellissima cappella, che fecero fare nella Madonna della Co[n]solazione, per mano del famosissimo Pittore Michelangelo da Caravaggio»[20].

La totale assenza di riferimenti al Carracci nel documento, lascia ipotizzare che al momento del decesso del prelato, l'artista bolognese non avesse ancora consegnato la pala e che molto probabilmente solo i dipinti sulla volta, per i quali Annibale aveva compiuto i disegni preparatori, erano stati iniziati con l'aiuto di Innocenzo Tacconi, suo fidato collaboratore.

Alcuni studi compiuti da Silvia Ginzburg avvalorano quindi l'ipotesi di una datazione al 1602 della tavola carraccesca, il cui stile presenta «indizi di una nuova ventata che sembra venire da Venezia»[21], città dove aveva vissuto e avuto un figlio suo fratello Agostino, morto proprio nel 1602.

Dalla stipula del contratto firmato da Cerasi e Caravaggio alla morte del prelato passarono solo sette mesi, uno in meno di quelli previsti per la consegna delle opere, troppo poco tempo per ritenere che il pittore potesse aver già compiuto e sottoposto alla visione del prelato i due quadri definitivi; sicuramente quest'ultimo approvò i modelli che il pittore gli aveva mostrato prima di iniziare a lavorare alle opere definitive.

Il saldo al Merisi fu versato il 10 novembre 1601, con cinque mesi di ritardo rispetto agli accordi presi precedentemente: gli eredi, i padri dell'Ospedale della Consolazione, corrisposero al pittore 100 scudi in meno di quelli stabiliti e i dipinti, che Caravaggio ancora non aveva consegnato loro, risultavano eseguiti su tela e non su tavola come era previsto nel contratto del 1600.

La decisione del Cerasi di far realizzare i dipinti di Caravaggio non su tela, ma su tavola di cipresso, legno compatto dalla fibra molto densa e resinosa e perciò assai resistente, era dipesa da ragioni pratico conservative, vale a dire dalla necessità di evitare che le infiltrazioni d'acqua provenienti dalle pendici del Pincio mettessero a rischio i quadri. L'umidità che minacciava le pareti costrinse del resto anche Annibale Carracci a utilizzare una tavola come supporto. Quando

17 ASR, *Archivio Notarile di Frascati*, notaio Ascanio Reggio, vol. 39, f. 266r, in Spezzaferro 2001, p. 11.

18 Hibbard 2001, V.

19 Brown 2001, p. 250.

20 BCR, *Avvisi di Roma*, ms 983, in Rossi 1935, p. 185.

21 Ginzburg 2000, p. 380.

Caravaggio realizzò le nuove versioni su tela, questa – come evidenziato in seguito ai restauri del 2001 – fu fissata su una pannellatura lignea, costituita da assi diagonali di rinforzo, in grado di isolare la tela dalla muratura[22].
Su questo argomento Giovanni Baglione, nella biografia di Caravaggio, parlando dei primi due quadri, realizzati su tavola, dice che «furono lavorati da lui in un'altra maniera, ma per che non piacquero al Padrone, se li prese il Cardinale Sannesio; e lo stesso Caravaggio vi fece questi, che hora si vedono, a olio dipinti»[23]. Dal testo – redatto molti anni dopo la morte di Caravaggio – si desume che le tavole non dovettero essere acquisite dal Sannesio prima del 1604, anno in cui egli ottenne il titolo cardinalizio con il quale viene citato dal Baglione.
In realtà, i motivi reali che portarono alla sostituzione dei quadri ancora oggi non sono chiari.
Appare comunque piuttosto singolare la decisione del committente di rifiutare i due quadri del Caravaggio per poi commissionarne allo stesso pittore due nuove versioni.
Roberto Longhi nel 1982 aveva già avanzato l'ipotesi, piuttosto credibile, che i due dipinti voluti dal Cerasi – su tavola di cipresso e anticipati da modelli – fossero passati presto in altre mani non già perché non piacessero al committente, come è stato affermato da Baglione, ma piuttosto perché fu il pittore stesso a volerli sostituire con altri compiuti con la tecnica dell'olio su tela a lui più congeniale[24]. Sicuramente, come sostiene Spezzaferro, un nuovo accordo – più vantaggioso per entrambe le parti – dovette intercorrere tra gli eredi e l'artista visto che le due tavole, quella con la *Crocifissione di San Pietro*, perduta, e l'altra con la *Conversione di Paolo*, oggi di proprietà Odescalchi Balbi (fig. 390), furono sostituite con le versioni in tela tuttora visibili in chiesa[25].
Pepper ritenendo plausibile che il codicillo sia stato aggiunto al testamento proprio per obbligare gli eredi a completare la cappella, i cui lavori si erano protratti a causa della sostituzione delle prime versioni, fissa al 1601 il termine *ante quem non* per la datazione dei dipinti su tela e attribuisce a Caravaggio la scelta di modificare i quadri che, secondo il pittore, non reggevano il confronto con la pala di Annibale[26]. Dopo tutto appare ovvio che Caravaggio e Carracci, consapevoli della competizione pubblica alla quale erano stati chiamati a partecipare, si siano influenzati reciprocamente[27]. L'ipotesi più accreditata è che quindi il Merisi, in seguito alla morte del Cerasi e dopo aver visto la tavola del Carracci, abbia richiesto e ottenuto dall'Ospedale della Consolazione – in cambio di uno sconto sulla cifra concertata – più tempo per realizzare i due nuovi dipinti che risulteranno molto più audaci dei precedenti[28].
Giulio Mancini, noto medico dell'Ospedale della Consolazione, collezionista d'arte e autore di una biografia di Caravaggio – redatta prima di quella del Baglione – trattando questo tema non allude mai al rifiuto dei quadri da parte del «padrone», affermando invece che i due dipinti in casa Sannesio erano stati «copiati e ritoccati» da quelli in Santa Maria del Popolo. Mancini in un secondo tempo modificò le suddette informazioni, accennando appena al fatto che i quadri del Merisi fossero in casa del cardinale Giacomo Sannesio, morto nel 1621[29].
I dipinti molto verosimilmente furono sistemati nella cappella il 1 maggio 1605, quattro anni dopo il pagamento finale a Caravaggio e circa un anno prima della consacrazione della stessa[30].

[22] Matera, Brignardello, Dionisi, Sorrentino 2001, p. 141.
[23] Baglione 1642, ed. a cura di J. Hess, H. Röttgen 1995, p. 137.
[24] Longhi 1982, ed. 1992, p. 55.
[25] Spezzaferro 2001, pp. 13-17.
[26] Pepper 2000, p. 111.
[27] Brown 2001, p. 250.
[28] Pepper 2000, p. 112; Spezzaferro 2005, p. 38.
[29] Mancini 1617-1624, ed. 1956, p. 225.
[30] ASR, *Fondo Ospedali, Ospedale di Santa Maria della Consolazione, Inventario* n. 52, b. 1245 (1604-1608), c. 211, in Brentano 1967, p. 209 n. 76.



In una recente ipotesi Rossella Vodret sostiene che fu lo stesso Merisi a voler sostituire il dipinto e il suo pendant, dopo essersi reso conto che l'impianto compositivo delle prime versioni su tavola non poteva in alcun modo adattarsi all'articolato e ristretto spazio al quale esse furono destinate in seguito agli interventi architettonici apportati da Carlo Maderno[31].
Una riflessione ulteriore porta a considerare l'ipotesi che Caravaggio, approfittando della nuova situazione verificatasi subito dopo la morte del Cerasi e a causa delle comprensibili lentezze dovute al passaggio di eredità, avesse deciso di realizzare altri abbozzi da mostrare agli eredi, i frati dell'Ospedale della Consolazione, che, forse ignari dell'esistenza delle due tavole, quasi certamente ancora nello studio del pittore e non esposte in cappella, decisero di approvare i due nuovi dipinti.
Del resto, l'analisi del processo pittorico compiuto da Caravaggio nella *Conversione di San Paolo* su tela ha permesso di svelare un sommario «disegno a colore» raffigurante il futuro apostolo, tracciato sulla mestica con rapide pennellate indicative, che non corrisponde a quello della redazione finale, quella oggi visibile. Mostrato l'abbozzo e ottenuta la nuova commissione dagli eredi, Caravaggio avrebbe così potuto vendere i due quadri su tavola ad un altro acquirente, il Sannesio appunto, presumibilmente senza l'autorizzazione dei frati della Consolazione.
In questo modo si comprende per quale motivo Mancini non faccia mai allusione all'ipotetico rifiuto delle due tavole, riferendosi solo genericamente ai quadri del Merisi in casa Sannesio; forse – in qualità di medico dell'Ospedale della Consolazione – Mancini preferì non pronunciarsi sull'accaduto, al contrario di Baglione che era invece più determinato a mettere in cattiva luce Caravaggio a causa dei non buoni rapporti avuti in passato con lui.
I «doi quadri grandi in tavola che rappresentano san Pietro crocifisso e l'altro la Conversione di san Paolo scorniciati e filettati d'oro»[32] nel 1644 furono elencati nell'inventario dei beni del duca Francesco Sannesio, nipote ed erede del cardinale. Venduti a Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, i dipinti giunsero a Madrid dove rimasero finché la *Conversione di Saulo* non fu alienata e acquistata dal genovese Agostino Airoli[33]. La *Crocifissione di Pietro* restò in Spagna fino a quando, al principio del XVIII secolo, se ne sono perdute le tracce[34]. La *Conversione di Saulo*, invece entrò nel 1682 nella quadreria di Francesco Maria Balbi, per essere trasferita, dopo il 1955, per eredità, a Roma nella collezione Odescalchi Balbi di Piovera e infine agli attuali proprietari[35].

La Cappella Cerasi, costituita da due corpi di ampiezza diseguale separati da un arco su pilastri (fig. 391), presenta un vano d'accesso quadrato, con le tombe e i busti ritratto dei Cerasi, e un vano retrostante, meno ampio, dove sono collocate le tele di Caravaggio e l'*Assunzione della Vergine* di Annibale Carracci. Le pareti sono ornate da specchiature marmoree alternate a finti marmi dipinti che simulano pregiati marmi antichi. L'altare, inquadrato da colonne corinzie e sormontato da un timpano spezzato, è posto sulla parete di fondo dove in alto si apre una finestra ad arco con vetrate colorate poste in opera nel 1918, in sostituzione dei vetri più antichi (fig. 392).
Per chi giunge dalla navata sinistra della chiesa, e si muove all'interno della cappella oltre la balaustra, i due vani che la compongono appaiono come il transetto e il coro di una chiesa in miniatura, con pianta a croce latina[36] (fig. 393).
Superata la balaustra, si entra nell'«anticamera» o ambiente anteriore, la cui volta, con pseudo-pennacchi illustranti i *Quattro Evangelisti* e l'ovato con la

[31] VODRET 2006, pp. 20-21.

[32] ACR, *Archivio Urbano*, sez. 44, vol. 10, notaio Cesare Colonna, *Strumenti* (1644-1647), cc. non num., in SPEZZAFERRO 2001, p. 111.

[33] BURKE, CHERRY 1997, p. 412, nn. 86-87.

[34] VANNUGLI, 1999, pp. 103-106.

[35] BOCCARDO 2006, pp. 88-93.

[36] STEINBERG 1959, pp. 183-190.



Fig. 392. Veduta laterale destra.

Colomba dello Spirito Santo, simula una cupola, ai lati della quale, nelle lunette, sono rappresentati i *Padri della Chiesa* (fig. 394).

La destinazione funeraria di questo vano è sottolineata dalle lapidi commemorative e dai busti di Tiberio Cerasi (fig. 395) e di suo fratello Stefano, collocati sulle pareti laterali entro edicole con timpani spezzati, e da altri elementi decorativi, come le urne in rilievo e i drappi scolpiti. L'ambiente ha un andamento trasversale sottolineato dalle ali spiegate della colomba e dalla cornice ovale ripetuta nell'intarsio del pavimento.

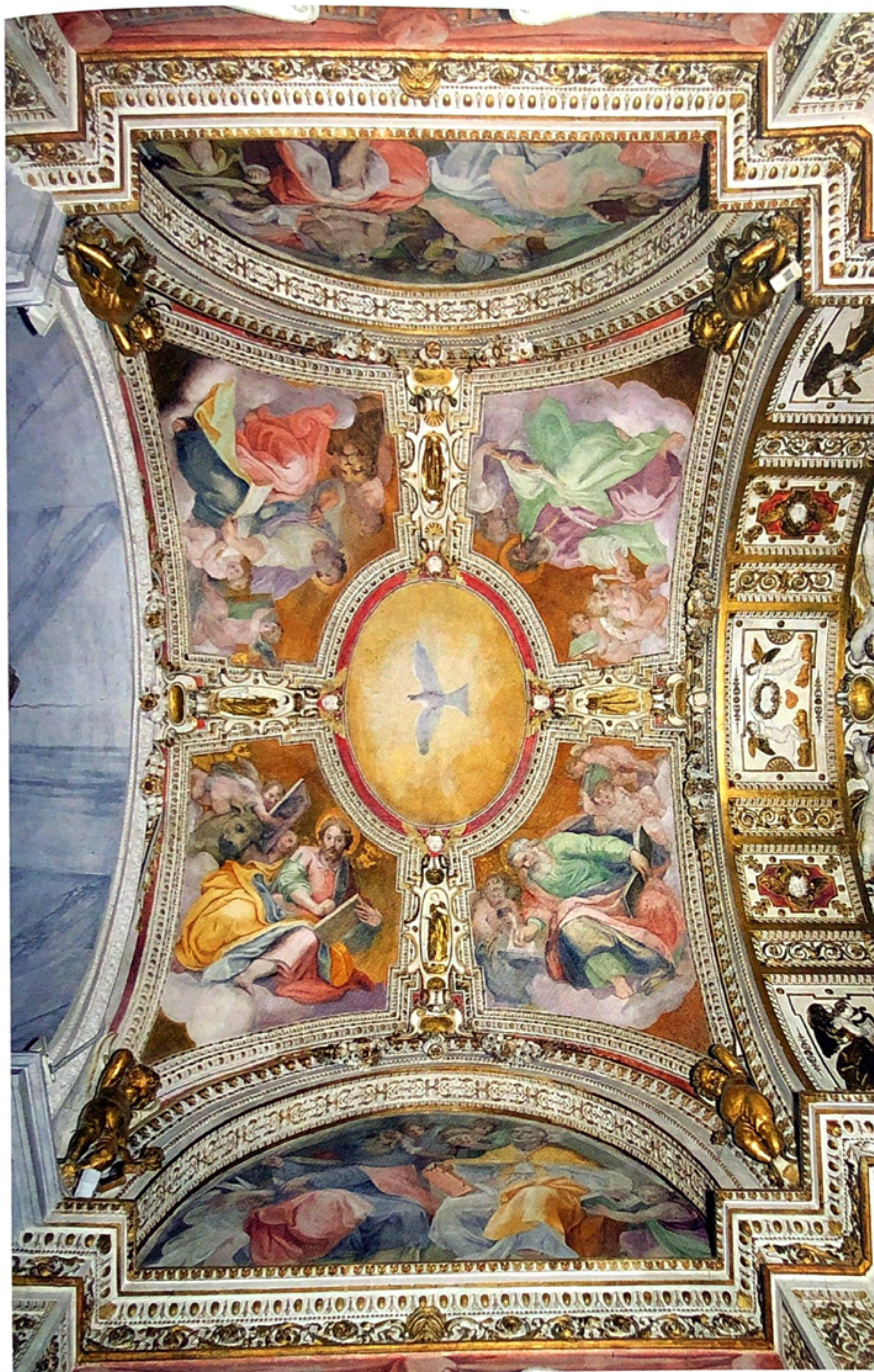


Fig. 393. Nella pagina a fronte: *Veduta d'insieme dal-l'esterno.*

Fig. 394. Giovan Battista Ricci da Novara, anticamera, volta.

Attraversato questo vano, ci si trova nell'ambiente posteriore, più stretto e meno profondo, coperto da una volta a botte sulla quale al centro è raffigurata l'*Incoronazione della Vergine*, compiuta da Annibale Carracci (fig. 396). L'immagine è racchiusa entro un ovale, il cui asse maggiore, longitudinale al percorso verso l'altare, accentua il senso di profondità dello spazio; due riquadri ai lati completano la decorazione con l'*Apparizione di Cristo a San Pietro sulla Via Appia*, conosciuto come *Domine quo vadis?*, e la *Visione di San Paolo* al quale Cristo impose di lasciare Gerusalemme per recarsi a Damasco (fig. 397).

Sulle facce dei pilastri sono presenti, direttamente connessi ai dipinti del Merisi, episodi della vita di San Pietro e di San Paolo in stucco dorato. Tra gli episodi della vita di Paolo, sulla destra, si riconosce la *Lapidazione di Santo Stefano*, alla quale il futuro apostolo assistette prima della conversione (At, 7:58). La presenza di questa scena è giustificata anche dal fatto che Stefano era il santo eponimo del fratello di Tiberio Cerasi (fig. 398).
Così come i dipinti e gli stucchi, che fanno riferimento a episodi della vita dei principi degli apostoli, corrispondono alle opere di Caravaggio, allo stesso modo la pala d'altare di Annibale con l'*Assunzione della Vergine* (fig. 389) è in relazione al tema della volta con l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 396).
Ogni elemento che compone la cappella, a cominciare dagli sguardi dei busti dei Cerasi, tende verso l'altare, punto focale centrale del contesto iconografico complessivo e sostegno ideale della pala di Annibale Carracci, pensata per essere vista frontalmente, al contrario dei quadri di Caravaggio che, «illuminati» dalla luce dello Spirito Santo sulla volta, sono stati invece concepiti per una visione obliqua.
Anche nella *Crocifissione di San Pietro* alcuni elementi compositivi, come il braccio e la mano di San Pietro inchiodata alla croce, protendono verso la pala di Annibale, alla quale al tempo stesso si accorda la figura imponente del cavallo, collocato in diagonale nella *Conversione di San Paolo* sulla parete destra.
Nella sequenza dei due vani si sviluppa quindi un unico programma, concepito e preparato con grande attenzione dal committente che ha voluto riproporre i temi dedicatori della chiesa (Maria Vergine Assunta) e della vecchia Cappella Foscari (Santi Pietro e Paolo), incaricando un solo artista, forse lo stesso architetto Carlo Maderno di compiere un progetto coerente, nel quale, al percorso fisico del visitatore, si associasse quello più fortemente simbolico della decorazione che celebra la Chiesa, intesa come unico istituto di redenzione e salvezza degli uomini.
Dopo la morte del prelato, l'architetto Carlo Maderno fu nominato soprintendente dei lavori nella cappella e garante della prosecuzione del progetto che dovette prolungarsi per molti anni.
La volta e le lunette dell'anticappella furono portate a termine da Giovanni Battista Ricci di Novara mentre la volta del coro è opera di Innocenzo Tacconi, che la realizzò su disegno di Annibale Carracci. Quest'ultimo, probabilmente, si impegnò ad affrescare la volta quando gli fu dato l'incarico di dipingere la pala d'altare e per tale motivo fornì alcuni disegni preparatori per l'*Incoronazione della Vergine*, ora al Musée du Louvre, e per il *Quo Vadis Domine*, ora presso la Graphische di Vienna[37]. La buona tecnica adottata per i ritocchi dell'*Incoronazione della Vergine* nell'ovato centrale rende oggi possibile avvalorare l'ipotesi di una partecipazione di Annibale anche nella fase finale dell'opera[38].
La decorazione a stucchi dorati, disegnata forse dal Maderno, risulta eseguita da due diverse maestranze, che potrebbero essersi alternate, a distanza di tempo, prima e dopo la morte del Cerasi, nei due vani della cappella: l'ornato dell'ambiente posteriore risulta infatti più evoluto e raffinato di quello dell'anticappella, conclusa forse successivamente e in tempi più brevi.
Nella cappella è murato un monumento sepolcrale con bassorilievo raffigurante una donna sdraiata e abbracciata al neonato appena avuto e per il quale perse la vita durante il parto. Il marmo neoclassico, di Giuseppe Tenerani, rappresenta Teresa Pelzer, *letteris et musicis sapientissima*, moglie di uno dei Cerasi, morta a ventisette anni, nel 1852 (fig. 155).

[37] Pepper 2000, p. 112.

[38] Mignosi Tantillo 2001, pp. 65-66.

Fig. 397. Nella pagina precedente: ***Annibale Carracci, Innocenzo Sacconi, volta, Incoronazione della Vergine, Apparizione di Cristo a San Pietro sulla via Appia, Visione di San Paolo.***

L'Assunzione della Vergine di Annibale Carracci

L'*Assunzione della Vergine* (fig. 389), compiuta su tavola, e realizzata, secondo Baglione, con grande maestria perché nonostante fosse il quadro piccolo «le figure sono grandi, quanto in naturale, ad olio assai ben condotte»[39], è un'opera di forte impatto visivo, concepita per essere vista frontalmente e in movimento. Man mano che lo spettatore si avvicina ad essa, la forza della spinta della Vergine, con le braccia levate al cielo, evidenzia il desiderio impellente della sua ascesa. La donna guarda in alto, dove i nostri occhi, seguendo il suo sguardo, trovano il figlio che, raffigurato sulla volta nell'*Incoronazione della Vergine*, la esalta quale regina dell'universo[40].

Il rapimento in cielo della Madonna, assunta alla celeste gloria in anima e corpo, tre giorni dopo la sua morte, è documentato da testi apocrifi del III e IV secolo, ripresi nel XIII secolo da Jacopo da Varazze nella *Leggenda Aurea*. Nel racconto si legge che, mentre gli apostoli sedevano sulla tomba di Maria, Gesù apparve loro insieme a San Michele che portava con sé l'anima della Vergine. Questa fu così ricongiunta al corpo di Maria che, uscita dalla tomba, fu ricevuta in cielo con un corteggio di angeli.

Il Carracci, eliminando quasi totalmente il paesaggio, vuole mettere in evidenza, con grande enfasi, proprio l'ascesa corporale della Vergine che con slancio, tenendo il piede premuto sulla testa di un cherubino, si spinge in direzione della luce originaria e terminale[41].

In questa immagine, estremamente ravvicinata e ridotta a pochi essenziali elementi in grado di alludere al tema dell'intercessione e della salvezza del genere umano, vengono evidenziati i corpi, desunti dal repertorio della scultura antica, e viene mostrata la forte partecipazione emotiva degli apostoli che sono rappresentati mentre assistono all'evento miracoloso, collocati sullo stesso piano della Vergine della quale delimitano lo spazio e incorniciano la figura.

Annibale, che si ispira a Raffaello nella figura della Vergine, nella scelta dei tipi e nella concezione generale dell'opera, supera con gli atteggiamenti degli apostoli e il forte chiaroscuro dei panneggi, la matrice iconografica rinascimentale e liberandosi dalle costrizioni post-tridentine svela una nuova e inedita dimensione compositiva pre-barocca[42].

Una volta terminata l'opera, questa deve essere stata vista da Caravaggio, forse sull'altare della cappella, oppure in un'altra sede, e messa a confronto con le sue due tavole che a quel punto dovettero risultare inadeguate al capolavoro, tanto innovativo, del pittore bolognese. Per questo motivo il Merisi molto probabilmente decise di creare due nuovi quadri, per poter dimostrare quanto bravo anch'egli fosse e quanto audaci potessero apparire le sue invenzioni.

La Conversione di San Paolo di Caravaggio

La prima versione della *Conversione di San Paolo*, commissionata nel luglio 1600 insieme alla perduta *Crocifissione di San Pietro*, si può identificare nel dipinto conservato oggi nella collezione romana della famiglia Odescalchi Balbi[43] (fig. 390).

Sulla tavola di cipresso, di 237x189 cm, è raffigurato l'episodio narrato in differenti passi degli Atti degli Apostoli che, a volte in contraddizione tra loro, descrivono la folgorante chiamata del giudeo Paolo di Tarso, persecutore dei cristiani, sulla via di Damasco[44].

Nella tavola Odescalchi Balbi Caravaggio, attenendosi alla prima redazione dell'episodio riferito negli Atti, raffigura Paolo a terra, nel momento in cui si

[39] Baglione 1642, ed. a cura di J. Hess, H. Röttgen 1995, p. 107.

[40] Conc. Vat. II, *Lumen gentium*, 59.

[41] Pepper 2000, p. 117.

[42] Strinati 2001, pp. 77-85.

[43] Bernardini 2001, p. 99.

[44] Martone 1985.



copre gli occhi per proteggersi dalla luce che, dopo averlo fatto cadere da cavallo, lo avvolge mentre un anziano soldato con elmo piumato, scudo rotondo e lancia in pugno, si arma per difendersi dalla voce che sente senza vedere nessuno (At, 9: 3-7). La rappresentazione di Cristo che piomba dal cielo in carne e ossa, assistito da un angelo adolescente, si riferisce invece all'apparizione descritta da Luca nella terza redazione del racconto (At, 26: 12-18).

Fig. 398. Stucco dorato, Lapidazione di Santo Stefano.

L'irruzione improvvisa di Cristo, che atterrisce San Paolo, disorientando i presenti, appartiene a una tradizione iconografica consolidata, di derivazione cinquecentesca, già adottata da Michelangelo e Raffaello e, in seguito, sostenuta anche da Federico Borromeo, arcivescovo di Milano, secondo il quale Paolo vide «la figura del Salvatore allorquando fu da lui rimproverato».
Un'altra versione della chiamata di Paolo è stata ritrovata, grazie a un'indagine radiografica, al di sotto dello strato finale del dipinto in Santa Maria del Popolo: si è potuto individuare, in basso a destra, un Paolo più anziano, a terra ma non completamento disteso, con gli occhi sbarrati, la fronte segnata da profonde rughe, il braccio destro sollevato e la mano aperta per proteggersi dalla luce[45].
Questa ulteriore prova di Caravaggio, forse un abbozzo da mostrare alla committenza, fu successivamente modificata dal pittore che diede vita all'ultima versione, quella che possiamo vedere oggi sulla parete destra della cappella.
L'ultima *Conversione di San Paolo* (fig. 389) ha un'impostazione completamente diversa rispetto alla pala Odescalchi Balbi (fig. 390), priva com'è dell'esasperato turbamento di Paolo e della travolgente irruzione di Cristo in carne e ossa. In questa versione del quadro, Caravaggio non si preoccupa di rappresentare la narrazione del fatto ma vuole bensì rendere visibile l'attimo in cui si rivela tutta la potenza della grazia divina, con l'intervento folgorante e irresistibile di Dio nel cuore dell'uomo[46]. Il contatto di Dio con Paolo, vera e propria epifania, è raffigurato dal Merisi come un fatto prodigioso, intimo, che non turba né il protagonista né gli spettatori. I movimenti all'interno del quadro rimangono sospesi e tutto è silenzioso, pacato e dolce. Paolo è disteso a terra, sulla schiena, con gli occhi chiusi e le braccia protese al cielo per accogliere la luce soprannaturale che lo inonda. La sua figura, fortemente scorciata, è in primo piano, illuminata dal potente e miracoloso bagliore che colpisce anche il ventre del cavallo pezzato e la fronte del vecchio, imperturbabile stalliere.

La Crocifissione di San Pietro di Caravaggio

L'unica versione della *Crocifissione di San Pietro* giunta sino a noi è quella realizzata su tela ed esposta sulla parete sinistra della cappella (fig. 400).
A differenza delle numerose fonti relative alla conversione di San Paolo, poche notizie, per lo più tarde, riguardano la crocifissone di Pietro che, secondo la tradizione, fu perseguitato durante l'impero di Nerone. Per suo stesso desiderio l'apostolo scelse di essere crocifisso a testa in giù, per essere inferiore a Cristo che aveva subito la stessa condanna.
La scena rappresentata da Caravaggio, come quella della *Conversione di San Paolo* che gli sta di fronte, è ridotta all'essenziale, con i tre aguzzini, il santo, la croce, la fune, la pala, il manto azzurro e una grossa pietra in primo piano. Anche qui, il paesaggio è completamente assente e manca il luogo del martirio mentre gli elementi raffigurati contribuiscono alla costruzione della scena, caratterizzata da un impianto solido e da un'immediatezza fisica inaspettata. I quattro uomini – ognuno dei quali sta compiendo un'azione – sono collocati nello spazio seguendo una rigorosa impostazione diagonale e, incrociandosi, danno origine a una complessa X.

[45] Bernardini 2001, p. 102.
[46] Treffers 2003, pp. 68-73.

Tutta l'attenzione dello spettatore, anche grazie all'uso sapiente della luce che si diffonde nel quadro, è concentrata sull'anziano Pietro che, nonostante appaia stanco, rassegnato e stordito a causa dell'improvvisa perdita dell'orientamento conseguente al rovesciamento della croce sulla quale è inchiodato, solleva la testa e volge lo sguardo oltre la sua martoriata mano sinistra, verso l'altare sul quale è collocata la pala di Annibale Carracci con l'*Assunzione della Vergine*.
Dei carnefici, invece, il Merisi sceglie di non mostrare i volti, come ad oscurarne i sentimenti e i pensieri, mettendone invece in evidenza i corpi, muscolosi e sudici, che scandiscono i tempi dell'azione: innanzitutto il fossore che, dopo aver scavato nel terreno la buca per issare la croce, posa l'attrezzo e si abbassa per permettere ai compagni di svolgere il loro lavoro; poi il primo operaio che, legata la corda all'asse di legno, sorregge il crocifisso; e, per ultimo, l'altro operaio, incurvato e concentrato a tirare la corda finché si compia l'estremo e definitivo innalzamento che consenta di eseguire la sentenza capitale.